Puesta en escena, comunicación e intermedialidad

Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas

José Ignacio Lorente Bilbao – eneko.lorente@ehu.es

Rosa de Diego Martínez – rosa.dediego@ehu.es

Lidia Vázquez Jiménez – lidia.vazquez@ehu.es

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: Hasta la modernidad, la teatralidad se había conformado como la escenificación de un proyecto escénico previamente definido y prefigurado por un texto dramático. Pero los renovadores de la escena moderna desarrollaron la idea de una escena expandida, lugar de encuentro intermedial de todas las artes y escenario a su vez de una intensa intertextualidad. La puesta en escena moderna reivindica, a partir de ese momento, la instalación de una mirada autónoma en el dispositivo escénico, desasida del texto dramático, y una regulación estratégica de la visualidad, a través de la cual se gestiona la relación con el espectador.

El dispositivo escénico, desde la organización de la dramaturgia y la coreografía, hasta el propio edificio teatral, representa la institucionalización de una forma de administrar la distancia visual, escópica pero también cognitiva y pasional, sobre la que descansa el espectáculo escénico y el proyecto comunicativo que despliega ante el espectador.

Pero la intermedialidad resultante del prolífico encuentro de las más diversas prácticas artísticas y tecnologías en el espacio escénico, ha contribuido a la confrontación de ese dispositivo, proyectándose sobre nuevos escenarios de disenso, performativos y antiteatrales. Este giro contemporáneo de la puesta en escena comporta nuevas formas de pensar y de proyectar el espacio escénico y la temporalidad, y de implicar en ese cronotopo específico el cuerpo y la subjetividad.

Los estudios visuales se interesan por el modo en que las prácticas escénicas se presentan como un dispositivo, como un campo de significado regulado por un régimen de visualidad institucionalizado que la intermedialidad somete a constante tensión y transformación.

Palabras clave: puesta en escena, intermedialidad, teatro, estudios visuales.

1. Introducción

Las artes escénicas forman parte de un campo de prácticas artísticas y comunicativas cuya manifestación contemporánea desborda los límites disciplinares heredados de la tradición. En este sentido, lo contemporáneo no trata tanto de una cuestión cronológica, esto es, de lo actual, como de un giro en el pensamiento de las formas escénicas dirigido hacia la experimentación de artefactos expresivos que abren nuevas perspectivas en los procesos de creación e investigación de los objetos escénicos.

El proyecto escénico moderno cuestionó y sometió a revisión crítica la dramaturgia clásica y el modelo comunicativo subyacente, orientado hacia la manipulación del espectador bajo los principios de la mímesis, la necesidad y la identificación. Ese proyecto reivindicaba la autonomía de la escenificación respecto del texto que la prefiguraba, con el fin de transformar cada encuentro con el espectador, cada representación, en un evento singular. Esa escena desasida de la preceptiva y de la poética clásica, dejó de interesarse por imitación de un estado del mundo y de la acción humana en él para poner la atención en el estado y la acción del espectador en el mundo, bien incorporándolo a la escena, movilizando su participación en el proyecto escénico (Antonin Artaud), bien expulsándolo de la fascinación del espectáculo, con el fin de hacerle consciente de su realidad social (Bertolt Brecht). Sin embargo, ambos procedimientos se apoyaban en la distancia que mediaba entre la escena y el espectador, bien sea refutándola, tratando de abolirla, bien sea afirmándola, con el fin de confrontar la pulsión escópica, el deseo de ver y de identificación del espectador.

Frente a este proyecto moderno, la escena contemporánea ha sometido a crítica y desmontaje toda la arquitectura conceptual en la que se basaba la convención teatral, así como la distancia estratégica sobre la que descansaba el espectáculo y regulaba la relación con el espectador, introduciendo una intensa intermedialidad. Las prácticas escénicas contemporáneas ponen en cuestión la propia distancia presupuesta entre el espectáculo y el espectador, una distancia que no es meramente espacial, sino que afecta al reconocimiento o determinación de la competencia del espectador y a través de ésta a su construcción como ese *otro* convocado a participar en el proyecto escénico. Así, en tanto que los renovadores de la escena moderna confiaban en transformar esa distancia, al tiempo que la afirmaban como una incompetencia presupuesta en el espectador, la escena contemporánea la interpela y moviliza en diferentes sentidos, estableciendo una suerte de diálogo, de trabajo compartido, en acto, con la experiencia del espectador. Este trabajo interroga la memoria, los archivos compartidos, incluso las referencias banales (como el lenguaje de la publicidad, de los medios de comunicación, de la conversación cotidiana) junto con la propia experiencia del espectáculo en curso, sometido mediante estos procedimientos a una intensa intertextualidad. Pero esta movilización del trabajo espectatorial y de su contenido se produce también a través de un cruce intermedial, de una puesta en abismo –McLuhan afirmaba que el contenido de un media era otro media-, en el que los diferentes media implicados despliegan un juego de espejos entre la práctica escénica y la práctica teórica.

Frente a la idea moderna de intermedialidad, consistente en integrar en la escena diversos medios y materiales expresivos como sustento de un pretendido diálogo entre todas las artes, el enfoque contemporáneo de la intermedialidad se refiere más bien a una estrategia destinada singularizar la experiencia espectatorial en torno a la propuesta escénica, confrontando los códigos y el dispositivo comunicativo implícito en la relación espectacular. No se trata ya tanto de incorporar al espectador a la escena, como pretendían los renovadores de la escena moderna, tratando de hacerle participar en la representación, sino de cuestionar el proyecto espectacular en su globalidad, apelando a la cooperación del espectador en su realización. La intermedialidad se presenta así como el lugar estratégico donde se entrecruzan códigos, textos, lecturas y apropiaciones que reclaman la actividad interpretativa del espectador, de la cual resulta el sentido de la experiencia espectacular.

La escena moderna ensayó la construcción intermedial de la "escena total" wagneriana mediante procedimientos de montaje cercanos a las experiencias cinematográficas de vanguardia (Eisenstein, Meyerhold), mediante la integración en la escena de diferentes materiales expresivos, desde el propio espacio hasta la luz (Appia, Craig, Dalcroze), mediante composiciones escénicas que, a modo de partituras, refutaban la centralidad del texto dramático (Stanislavski, Vajtangov, Schönberg, Kandinsky) o a través de los más diversos artefactos vanguardistas (Jarry, Piscator), épicos y antidramáticos (Brecht).

Pero, a partir de los años 50, el proyecto renovador comienza a cuestionar el dispositivo espectacular en su globalidad, apelando a la cooperación del espectador "en acto", para su realización. Para ello, la escena enmudece, agota la dramaturgia que animaba el proyecto escénico y se hace el silencio, abriendo un profundo interrogante sobre la significación del lenguaje y de la palabra (Beckett), de la narratividad y del cuerpo (John Cage, Merce Cunningham, Living Theatre) o de la acción desprovista del drama, contaminada por otras prácticas artísticas, plásticas y coreográficas (Fluxus, Judson Dance Theater). La escena queda vacía (Jerzy Grotowski, Ann Halprim, Peter Brook) para llamar la atención acerca de la inmediatez de la acción y del gesto en un espacio que ya no se configura como una escena separada, sino que se pretende estrechamente conectada con la vida. Frente a la autonomía del arte y de las fronteras entre las disciplinas artísticas, la escena contemporánea aspira a una "realidad total" (Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson, Pina Bausch) que ya no se resuelve mediante la acumulación de recursos y formas expresivas en la escena, sino mediante una intermedialidad sin apenas medios, una escena despojada de recursos espectaculares pero susceptible de significados plurales, abiertos. Estas prácticas escénicas presentan "campos situacionales", disponibles para abordajes y lecturas diversas, a través de las cuales el espectador puede establecer un diálogo singular con la propuesta escénica, abierto a todo tipo de resonancias y contaminaciones intertextuales (Richard Foreman, Jeröme Bel, LaRibot) e intermediales (John Jesurum, Angels Margarit).

La escena contemporánea experimenta la intermedialidad como un dispositivo y una estrategia que hace uso de un cruce de códigos, textos, lecturas y

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

apropiaciones, las cuales reclaman una actividad interpretativa del espectador, atenta al proceso mismo en el que se desenvuelve la relación comunicativa y en el que el sentido de la relación espectacular se mantiene en proceso, en estado de continua reconstrucción.

De esta forma, las prácticas escénicas contemporáneas cuestionan los estrechos límites disciplinares en los que se asentaba la creación, la comunicación y la enseñanza de las artes escénicas, al tiempo que reclama abordajes interdisciplinares que, como los estudios visuales, enfocan la atención sobre nuevos objetos, métodos y procesos de creación e investigación artística.

2. La investigación en artes y los estudios visuales

La investigación *en* artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma. La hermenéutica y la interpretación constituyen el marco epistémico en el que ha venido desarrollándose buena parte de la investigación de las formas y discursos escénicos. Sin embargo, en el enfoque teórico y metodológico de la investigación académica de las artes escénicas se observa una fuerte dependencia de los diseños y procedimientos de investigación vinculados con las disciplinas académicas consolidadas. Así, por ejemplo, puede apreciarse un programa de investigación relevante en torno al texto dramático como objeto de investigación (filología, estudios literarios, estética, historia), en detrimento del estudio de los procesos de escenificación y de la teatralidad, de especial relevancia en la concepción escénica contemporánea. Otro tanto ocurre con la predilección por las escrituras coreográficas o por los aspectos constructivos y funcionales del espacio escénico, relegando concepciones más holísticas e integradoras de las relaciones entre el cuerpo, el movimiento y el espacio como objetos pertinentes para la investigación.

En este contexto, las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta al modo de pensar y de investigar los procesos escénicos. Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares produciendo un prolífico diálogo entre los discursos teóricos y las prácticas escénicas (teatro, danza, happening, performance, audiovisual). Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar, característica de los estudios visuales, capaz de dar cuenta de la complejidad e hibridación de las prácticas y procesos de creación escénica. Ahora bien, como recuerda Mieke Bal, siguiendo la propuesta de Roland Barthes “ *no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie*” (Bal, 2003:14) y de esta forma dar cuenta, bajo una nueva luz, de conceptos tales como “representación”, “puesta en escena”, “performance” o

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

"espectador", cuya interdisciplinaridad "*debe buscar su fundamento heurístico y metodológico en los conceptos, más que en los métodos*" (Mieke Bal, 2009:11).

El gesto contemporáneo refuta la idea moderna del autor como productor y fuente unificada de la significación, para interesarse por los procesos de producción y de circulación del sentido, por las estrategias de puesta en escena y puesta en discurso y por la disposición de una mirada cuya actualización requiere la participación a la vez sensible y cognitiva del espectador. Con este planteamiento, los estudios visuales desplazan el foco de interés de lo visible hacia lo visual, desbordando el marco disciplinar clásico en el que se inscribía la indagación académica de las artes (historia del arte, estudios literarios, medios de comunicación) y de la creación escénica (interpretación, dirección y dramaturgia), para interesarse por las prácticas escénicas como un nuevo objeto interdisciplinar de investigación.

La figura del espectador emerge así como un dispositivo irreductible al elemento decodificador, tan necesario como marginal en la teoría clásica de la información, que ahora se revela como sustancial para proyecto comunicativo que toda práctica escénica actualiza. El trabajo de este espectador convocado por la escena contemporánea ya no participa en una representación o en la interpretación de una situación exterior, previamente formulada por un texto o un sentido que le precede y que debe intentar reconocer. Este espectador, por el contrario, toma parte en una performance, en una suerte de acontecimiento fugitivo en su doble dimensión espacio-temporal, cuyo proceso acompaña como un proceso cooperativo de elaboración del sentido, más allá de la adquisición de un sentido dado, recto.

A lo largo de este proceso performativo el espectador es reclamado para tomar parte en una doble práctica, a la vez artística y teórica. Esto se debe principalmente a que las prácticas escénicas contemporáneas se interesan menos por los enunciados (visibles, inteligibles, representados y actualizados en un espacio escénico) que por la enunciación, por ese espacio simbólico en el que se desenvuelve el juego teatral, en el que el espectador toma parte prestando atención al modo en que se desenvuelve, al juego de las formas y de las estrategias, más que a la confianza en la expectativa de que le sea entregado significado alguno.

Algunos de los síntomas de esa transformación radican en el nuevo entramado mediático, tecnológico y espectatorial y en la diversidad de prácticas artísticas y comunicativas que ponen en cuestión tanto las convenciones genéricas, los procedimientos y técnicas dramatúrgicas y de escenificación, como los modos institucionalizados de producción, de exhibición y de recepción del espectáculo escénico.

2.1. Los estudios visuales y la investigación crítica

Los estudios visuales abordan la cuestión de la relación espectacular centrando la atención en el modo en que se han institucionalizado las prácticas escénicas, interrogando en ese proceso las restricciones y coerciones impuestas a las posibilidades de acción y de participación en el proyecto

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

escénico. Coerciones que van desde el desplazamiento radical de la concepción abierta, dionisíaca, de la experiencia escénica en la antigua Grecia, hasta la imposición del canon dramatúrgico aristotélico, a lo largo del siglo XVIII y su prolongación en el drama burgués, cuya insidiosa pervivencia puede apreciarse en los renovadores del teatro moderno.

En el ámbito de los estudios visuales, desarrollando la centralidad de la figura espectatorial, la performatividad no se entiende como una mera participación del espectador en el espectáculo, sino más bien como un cuestionamiento radical de todo el dispositivo escénico, asentado en la regulación de la distancia y de la competencia del espectador, así como en la centralidad y control por parte del autor-enunciador del hacer estratégico, a la vez estético y también ético y político, que se le atribuye. En este sentido, el término estética no se refiere tanto a una teoría general del arte o de sus efectos sobre la sensibilidad, como a un régimen específico de pensamiento, "*un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas formas de hacer y los modos de pensar sus relaciones*" (Rancière, 2009:2). Del mismo modo, esta estética no se interesa tanto por los efectos de las formas sensibles, como por los efectos de una determinada forma del pensamiento acerca de lo escénico.

Uno de los rasgos distintivos de las prácticas artísticas contemporáneas consiste precisamente en el énfasis en la *poiesis*, en el hacer, pero no tanto en el hacer en términos de acción, como en un hacer intelectual, en un cuestionamiento crítico del modelo comunicativo implícito en la relación espectacular y en la distribución estética, pero también ética y política, de competencias –e incompetencias- entre quien detenta la capacidad de hacer y de decir y quien se ve privado de la misma. En este régimen estético de las artes se opera un reparto político de lo sensible a través del cual se articulan las prácticas estéticas y las prácticas políticas. Se trata de una división de espacios y tiempos, de competencias y de formas de actividad con respecto a lo común y lo que queda excluido de él, y una determinación de lo que se puede experimentar en una determinada época y espacio social. Un régimen estético que, en el proceso de institucionalización de las artes escénicas, ha conformado las relaciones de la escena con el espectador y la competencia o incompetencia de éste para pensar, para percibir y poner en tela de juicio no ya el drama objeto de representación, sino el propio el proyecto escénico y la relación espectacular que lo sustenta.

En este sentido, la forma que los espectadores tienen de mirar, de escuchar de concentrar la atención en algo, tiene una naturaleza profundamente histórica y cultural, cuya genealogía Jonathan Crary no duda en situar en el siglo XIX, en el momento en que "*la modernidad occidental ha exigido a los individuos que se definan y conformen en términos de su capacidad para prestar atención* (…), *del mismo modo que a finales del siglo XX, la crisis social de desintegración subjetiva es diagnosticada metafóricamente como una deficiencia de la capacidad de atención*" (2008:11), una crisis de la organización disciplinaria que afecta al trabajo, a la educación, a las relaciones sociales y al consumo de masas. Pero estas "patologías" de la atención no pueden ser consideradas únicamente como un problema del sujeto, sino que remiten a una constelación

de textos y de prácticas que se ciernen sobre el cuerpo y la mirada del espectador "*como sede de las operaciones de poder y como potencial resistencia ante ellas y donde la cultura espectacular no se basa en la necesidad de hacer que el sujeto vea, sino en estrategias a través de las cuales los individuos se aíslan, se separan y habitan el tiempo despojados de poder*" (Crary, 2008:15). La cuestión de la atención surgió en el momento en que se puso en crisis el pensamiento sobre la percepción en términos de presencia o inmediatez, y en el mismo momento en que se produce la toma de conciencia de que, por debajo o por encima de ciertos umbrales, la productividad y la cohesión social quedaban amenazados. Esto constituía un problema nuevo, un campo de técnicas y discursos sobre lo visual y el sujeto observador y un marco de interés común para la investigación filosófica, científica, estética y artística sobre la percepción en el que las artes escénicas, el cine y el arte mismo participan activamente, en el umbral del pasado siglo.

El interés por el cuestionamiento e interrogación del modo en que las formas y prácticas escénicas se han configurado en torno a los dispositivos de poder, participando de ellos y reproduciendo su régimen disciplinario, ha propiciado un enfoque crítico de la investigación que parte del análisis de los fenómenos sociales con el objetivo de aplicar el conocimiento resultante a la transformación de los mismos. Desde esta perspectiva, la crítica puede ser considerada como "*una investigación de las condiciones de posibilidad, un discurso que se refiere a las formas de conocimiento y juicio de las condiciones de posibilidad*" (Rancière, 2010:89).

Por otra parte, el enfoque crítico pone el énfasis en un carácter (auto)reflexivo debido a que debe hacer explícitos los presupuestos y compromisos de la investigación, en especial su compromiso emancipador e implica, en la transformación de los fenómenos objeto de análisis, a los participantes en los mismos, incluido el sujeto investigador. Así cuestiones relacionadas con las condiciones de clase, género y dominación son de interés para la investigación crítica y para su compromiso transformador.

Así mismo, la investigación crítica se interesa más por los procesos que por los productos de la investigación ya que el conocimiento resultante no aspira a la universalidad, ni a la transferencia *mutatis mutandi* a otros contextos, situaciones o prácticas sociales. Para la investigación crítica, el conocimiento de la realidad social se halla enmarcado por procesos históricos naturalizados e institucionalizados que dificultan la percepción de los mecanismos ideológicos por los que se orienta el pensamiento y la acción. Se trata de un conocimiento situado, resultante del anudamiento entre conocimiento y praxis, que opera en el interior de formaciones discursivas, las cuales establecen límites de lo visible y de lo decible, dispositivos sociales que funcionan como "*máquinas para hacer ver y hacer hablar*" (Deleuze, 1990), esto es, como umbrales que determinan lo que es percibido como fenómeno o problema para la investigación y la práctica escénica, dando pie a la idea de que *"la filosofía, el arte y la ciencia establecen relaciones de resonancia e intercambio mutuo, pero siempre por razones internas*" (Deleuze, 1995:125), sin necesidad de recurrir a condicionantes externos, tecnológicos o biográficos.

En este sentido, el teatro, la danza o el cine no serían tanto “realidades” o disciplinas diferenciadas, como dispositivos, formas de pensamiento y de acción tejidas por discursos compartidos, entre los que se inscribe la propia investigación. En términos foucaultianos, el encuentro de las palabras, los discursos sobre las artes escénicas, y las “cosas”, las prácticas escénicas, producen ilusiones de realidad ceñidas por el modo en que en una determinada época se piensa y practica la escena. Los “objetos” escénicos resultantes de ese encuentro entre los discursos y las prácticas no son tanto “obras”, como una determinada forma de obrar, de concebir y de practicar la escena, plagada de conceptos, valores e ideología. Por esta razón, para la investigación crítica y los estudios visuales, las “obras” escénicas al mismo tiempo que guardan la huella de la fábrica ideológica que las ha producido, también “obran” en el sentido de que colaboran en su perpetuación.

Los estudios visuales ponen el foco de atención en las teorías implícitas presentes en éstas y otras prácticas sociales, las cuales sustentan el edificio escénico como dispositivos que disciplinan el modo de crear y de apreciar, de pensar y de realizar la relación espectacular. Cuestiones como sujeto, identidad y alteridad, cuerpo y performatividad, espectáculo y visualidad, entre otros, son puestos en entredicho en el campo interdisciplinar de las prácticas escénicas contemporáneas, con el propósito explícito de indagar otras formas de hablar la escena.

Desde esta perspectiva, a la vez discursiva y crítica, la escena ya no se presenta como algo dado, sino como una “obra abierta”, en proceso, un campo de maniobras en el que se ven involucrados tanto el sujeto que enuncia y se representa a través del discurso, como aquel otro sujeto que se atisba al otro lado del circuito comunicativo y que es sistemáticamente convocado a participar en su realización a modo de interlocutor, el espectador. Y el modo de actuar en la práctica del discurso, en la creación artística y escénica, en tanto que práctica social que imagina, crea y construye realidades sociales, incorpora un componente ético, político e ideológico insoslayable.

2.2. La puesta en escena y la mirada implicada

En las prácticas escénicas contemporáneas, la puesta en escena representa el desarrollo de un proceso en curso –el proceso de escenificación- a través del cual el sujeto de la enunciación, una instancia “creadora”, indaga e interviene en la conformación de un cronotopo, una configuración espacio-temporal que bien puede seguir las convenciones genéricas, productivas y culturales institucionalizadas o bien puede refutarlas, singularizando el proyecto escénico a través de la reflexión y experimentación de los diferentes aspectos que disponen, en términos comunicativos, la relación escénica.

El proyecto escénico se transforma entonces en una estrategia que trata de indagar a través del propio proceso creativo las condiciones de funcionamiento de un discurso destinado a anticipar y a movilizar la competencia y pasiones de su interlocutor, el espectador. Este discurso escénico en proceso guarda las huellas de las opciones tomadas y del trabajo realizado para la constitución del

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

enunciado, la puesta en escena objeto de creación y de reflexión, así como del compromiso ideológico, ético y estético asumido en la regulación de la relación con ese *otro* que se atisba tras la figura presupuesta del espectador.

En el proceso de puesta en escena, todas las intervenciones se hallan semiotizadas. Son potenciales portadoras de sentido para ese *otro* que se constituye como un diseño estratégico, como la movilización de una mirada, la cual, a partir del momento en que toma conciencia de que se articula como estrategia, se torna (auto)reflexiva. Esa estrategia se transforma así en mirada *implicada* que, como señala Eric Landowski, "*busca comprender lo que hace que comprendamos de una determinada manera, y no de otras, aquello a lo que nos enfrentamos"* (1999:39). La mirada implicada es reflexiva porque toma conciencia y trata de analizar el modo en que construye el mundo en tanto que mundo significante".

Esta mirada implicada es el punto de encuentro entre la práctica artística y la investigación crítica comprometida con ese proyecto autoreflexivo que trata de dar cuenta de las condiciones de producción y de legibilidad de ciertos efectos de sentido a través de la práctica y de la experiencia artística. Desde esta perspectiva, las prácticas y realizaciones escénicas movilizan una mirada, una estrategia que como discurso pone en funcionamiento procesos de construcción del sentido en los que se hallan comprometidos tanto la práctica y el acto, el *gestus* creador, como su correspondiente acto de interpretación y de lectura.

Así, Mieke Bal advierte en la puesta en escena se transforma en "*un concepto sobre el que trabajar y un objeto que trabaja*", cuya performatividad hace que "*la obra de arte pueda no sólo ser, sino también hacer una obra*" (2009:135). Mediante esta acción reflexiva se trata de articular una actividad cultural, el objeto específico del análisis cultural, y una teoría cultural que posibilite a la vez una heurística, integrando en el mismo proceso de puesta en escena una práctica de investigación y al mismo tiempo una práctica artística.

2.3. Intermedialidad

El concepto de intermedialidad hace referencia a la participación de diversos medios y materias expresivas en un dispositivo comunicativo. Se trata de un fenómeno cuyo origen diversos autores sitúan en la progresiva especialización tecnológica que se produce en el Renacimiento y que motivaron la especialización de las artes, las ciencias y el conocimiento a través de diferentes disciplinas sujetas a cánones y academias que disputaban entre sí ((Higgins, 1984; Muller, 2002; Schröter, 1994). Este enfoque ontológico de la medialidad, en el que interactúan tecnología, sociedad y factores culturales, determinaría cambios en las situaciones y contextos comunicativos.

Sin embargo el prefijo "inter-" alude tanto a algo compartido, como a la reciprocidad de las relaciones que se establecen entre los elementos intervinientes. Esto ha motivado, como señala Irina Rawjesky (2005:44), dos desarrollos diferenciables en el estudio de la intermedialidad: los estudios de la comunicación relacionados con los media y los efectos que suscitan (Paech,

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

1998; Chapple y Kattenbelt, 2006) y los estudios narratológicos, relacionados con el dialoguismo y la intertextualdad intermedial (Bajtín, Kristeva, grupo Tel Quel). Lars Elleström (2010) adopta una perspectiva compleja, no esencialista y dinámica y advierte de que no se trata únicamente de medios técnicos sino de la intermedialidad como punto de encuentro de ciertas modalidades características de cualquier medio, donde quedan involucradas cuestiones relacionadas con sus aspectos materiales (interfaces físicas), sensoriales, espacio-temporales y semióticos. El autor combina estas modalidades con aspectos pragmáticos, que particularizan cada media, *qualifying aspects*, tales como los contextos socio-históricos y culturales y sus características estéticas, expresivas y comunicativas. En este sentido, Irina Rajewsky en su trabajo a propósito de la danza-teatro distingue diferentes dimensiones de la intermedialidad tales como la adaptación (ekphrasis) o transferencia (re-mediación) del contenido de un medio a otro (novela-cine), la integración de modalidades propuesta por Elleström (intermodalidad) o las referencias de información pertinente entre medios (intertextualidad). Con todo, Jorgen Bruhn (2007), a propósito de estudios *interart* o estudios intermediales, advierte la necesidad de indagar el interés ideológico, ético y político de las prácticas artísticas contemporáneas, trascendiendo las cuestiones meramente mediáticas y formales que desvían la atención de la interpretación del sentido de la intermedialidad en el contexto de otras prácticas sociales y culturales.

En las propuestas escénicas de los primeros renovadores de la escena moderna (Wagner, Appia, Craig, Meyerhold, Walzel), la intermedialidad significaría más una fertilización mutua entre artes, que una hibridación de éstas. Pero en la perspectiva contemporánea y de los estudios visuales, la intermedialidad es una estrategia para producir inestabilidad y transgresión, con capacidad para movilizar nuevas capacidades y desbordamientos artísticos y culturales y donde la visualidad se constituye en *tertium comparationis* entre diferentes prácticas artísticas y sociales (Chapple y Kattenbelt, 2008).

Finalmente, desde una aproximación semiótica Christina Ljungberg advierte que las intervenciones intermediales son altamente performativas, pues nos confrontan con formas híbridas nuevas y particulares, además de ser autoreflexivas, pues ponen el foco a la vez en el modo de producción de una práctica artística y en su carácter semiótico debido a que, como estrategia comunicativa, movilizan y desestabilizan las relaciones con el espectador en el proceso de construcción del sentido de la experiencia escénica.

2.4. La puesta en escena y la distancia espectacular

La escena clásica, hasta la crisis del teatro naturalista, trabajaba sobre la presunción de que el espectador accedía a través de las formas de la representación a la lógica de las situaciones y comportamientos sociales que daban sentido al mundo. La representación se suponía que apuntaba al referente-mundo y que el espectador reconocía a través de aquella las pautas y orientaciones precisas para moverse en él. Consecuentemente, siguiendo esta lógica referencial, la escena debía proporcionar los signos sensibles de un determinado estado del mundo, organizados por la voluntad del autor, de tal

forma que la lectura del texto resultante involucrara una lectura apropiada que empujara al espectador a intervenir –o inhibirse- en el mundo social que le rodea.

Este modelo pedagógico sobre el que descansa la idea de eficacia comunicativa del arte ha pervivido de forma insidiosa en el paradigma modernista y en la concepción del propio dispositivo escénico.

Pero el proyecto de la escena moderna estaba lastrado por lo que Jacques Rancière denomina "*la paradoja del espectador*" según la cual, "*pese a no haber teatro sin espectador, ser espectador parecía a los renovadores de la escena algo negativo, el lugar de una carencia relativa tanto al hacer (pasividad, espera, delegación), como al ser, en tanto que sujeto incapacitado para participar activamente en la relación espectacular*" (2010:10). Esta crítica platónica del espectador incorporaba una concepción del espectáculo alienante, según la cual el espectáculo constituye una mediación que distorsiona las relaciones sociales y asegura el desconocimiento a través de la ilusión de la representación. Esa misma crítica afirma y justifica paradójicamente la posibilidad de otro tipo de espectáculo en el que los actuantes tendrían el poder de movilizar la energía vital (Artaud) y el conocimiento (Brecht) del espectador, y de transformarlo en partícipe activo de una acción común, no mediada, ni distorsionada, de relaciones auténticamente comunitarias. Pero, lo paradójico de ambos casos consiste en que el teatro se niega a sí mismo como distancia y como mediación y niega a su vez el reconocimiento de la posibilidad de cualquier competencia y capacidad de actuación del espectador a través de la relación espectacular. Tal dispositivo intelectual confiaba en la capacidad del autor para "enseñar" al espectador cómo dejar de serlo, abandonando su pretendida y alienante pasividad. Mediante esta suerte de "*arte de la distancia*" (Rancière, 2003:8), el autor, como el pedagogo, tratará de anular la distancia que separa el saber de la ignorancia aunque para ello tenga que afirmar previamente en el espectador su incapacidad y la distancia radical que media entre ellas. El dramaturgo, al igual que el pedagogo, siempre deberá ir un paso por delante para ordenar y valorar el tránsito entre una y otra, aunque tal paso suponga reactivar incesantemente la distancia que se afirma tratar de abolir. El ideario de la escena moderna quedaba lastrado por esta paradoja pedagógica según la cual el espectador, carente de la competencia y del saber necesarios para sobreponerse a la alienación de la relación espectacular, debía confiarse al saber hacer del artista y a su capacidad movilizadora.

Frente a la confianza en la eficacia de la razón pedagógica, la relación espectatorial emancipadora pasa por la idea del rechazo de la oposición mirar/actuar para afirmar, por el contrario, que mirar es también una acción que confirma, modifica o refuta en su caso, esa "distribución de lo sensible" en la que se sustenta la dominación y el sometimiento, pues interpretar el mundo y la experiencia en él ya es una manera de transformarlo y de reconfigurarlo. Desde esta perspectiva, apunta Rancière, el espectador "*observa, compara e interpreta lo que ve con otras muchas cosas que ha visto en otros escenarios y espacios, compone su propio texto a partir de otros textos previamente experimentados y participa activamente en el espectáculo en la medida que*

puede confrontar su propia historia con aquella que se desenvuelve ante él" (2010:19). El trabajo del espectador no radica consecuentemente en su renovada ubicuidad, ni en nuevas formas de interactividad, sino en la manera de indagar lo que observa a través del proyecto intelectual de asociar y disociar, y de establecer conexiones inéditas entre textos diversos a través de la interpretación.

3. La puesta en escena y el disenso

La puesta en escena se abre a lo contemporáneo como un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica, en un momento, advierte Patrice Pavis en el que "*el objeto artístico es requerido para formular su propia teoría e inscribir este metalenguaje en la obra misma*"(Pavis,1998:18). La puesta en escena contemporánea refuta la idea moderna del autor como productor y fuente unificada de sentido para interesarse por los procesos de producción y circulación del sentido, por las estrategias del "decir" y de la acción escénica, por la disposición de una mirada cuya actualización requiere la participación sensible y cognitiva del espectador.

Ésta es precisamente la vía por la que la escena contemporánea trata de superar la paradoja del espectador al plantear como objeto de indagación la distancia y la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción es apropiada por los espectadores. Esta distancia deja en suspenso la determinación presupuesta entre la intención del artista presentada como una forma sensible, la mirada del espectador y un estado del mundo y de la comunidad.

Este giro estético refuta la posibilidad transmisora del sentido para afirmarse en el disenso que no se refiere tanto a un conflicto de ideas, como al conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Tales regímenes de sensorialidad configuran marcos sensibles en el seno de los cuales se define la relación cognoscitiva, sensible y pasional con los objetos comunes como un orden natural que destina a los individuos a la acción o a la obediencia, a la creación o a la recepción, asignándoles un determinado espacio y tiempo, una manera de ser, de ver y de decir, un reparto político de competencias y de las incompetencias. El arte y la escena contemporáneos confrontan este reparto de lo sensible a través de una experiencia estética planteada como una experiencia de disenso.

La escena contemporánea ha emprendido una relectura del programa moderno a través de la cual se ha propuesto volver a pensar todos los elementos que constituyen la relación espectacular, desde la dramaturgia hasta la competencia y el trabajo del espectador, pasando por el cuerpo y la subjetividad, el espacio y la temporalidad, las materias expresivas, los lenguajes y la (inter)medialidad, alcanzando en este proyecto el modo en que se construye el sentido y se pone en circulación a través de la investigación y la relación pedagógica, no exentas de interés social, ético y político.

En la perspectiva de los estudios visuales, no se trata ya de lo que la escena o el cuerpo representan, sino de indagar cómo se ha construido esa escena y ese cuerpo a través de la historia, de las instituciones artísticas, de la palabra y de los discursos mediáticos, para advertir las huellas que han dejado en ellos esa construcción e interrogarlas desde múltiples formas, dispositivos y prácticas escénicas. A partir de ese momento, se trata de un cuerpo que da testimonio y que documenta, desde la complejidad y en constante transformación, las múltiples formas de acción, de resistencia y de confrontación.

Los síntomas de este giro performativo pueden apreciarse en propuestas escénicas como *Firefall*, de John Jesurum, donde se plantea un juego escénico intermedial en el que la saturación del flujo de información que caracteriza la actual experiencia mediática corre el riesgo de desembocar en la confusión y la pérdida de sentido. *Firefall* utiliza material encontrado, apropiado de la web, junto con otros producidos, almacenados o generados en simultaneidad con la experiencia del espectador. La intensa intertextualidad así producida no responde ya a un deseo de representar o de comunicar algo ajeno a lo que acontece más allá de la propia relación escénica. *Firefall* se presenta como una escritura compartida y como una experiencia textual en curso que anima otras experiencias vividas por el espectador, movilizando un ejercicio de cooperación interpretativa. Otras propuestas, como las de Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota* o *La casa de la fuerza*, abordan el cuerpo como el lugar en el que se inscribe la historia y las huellas de la guerra y de la violencia. Se trata aquí de un cuerpo-documento, un cuerpo discursivizado que hace memoria a condición de que sea capaz de activar una experiencia y un proceso de interpretación que va más allá de lo que allí se representa para reclamar una lectura aquí y ahora, en acto.

La mirada que construyen estas propuestas escénicas como estrategia para movilizar la participación y cooperación del espectador impugna la relación espectacular clásica y aborda la distancia sobre la que ésta se instauraba a través de la propuesta de un diálogo. Esta propuesta funciona como el proyecto de movilización de la competencia y de la mirada del otro, tratando de integrarla como ingrediente del juego y de la relación escénica expandida, bien sea mediante la apelación a la memoria visual y a los archivos comunes, en su dimensión temporal, bien sea a través de la deslocalización y la integración de diferentes espacios, gracias a la inserción de proyecciones de eventos que acontecen más allá de la escena convencional. Esta mirada interroga también el propio concepto compartido de acción como comportamiento y movimiento, llegando a presentar cuerpos inmóviles inscritos en un cronotopo aparentemente detenido, frente a un espectador así mismo inmovilizado por el peso de la institución teatral, como acontece en las propuestas de de LaRibot, *Still Distinguished*, (2000) o en el irónico cruce de miradas de *The Show Must Go On* (2001), de Jerome Bel (2001). El cuerpo como proceso y pasaje es analizado en trabajos como *Helix*, de Steve Paxton, *Corps Étranger* (1995), de Mona Hatoum o en las cartografías corporales de Christine Buci-Glucksman que movilizan en diferentes sentidos la mirada del espectador, todo ello con el propósito de un *bodymade* duchampiano, en palabras de Laurent Goldring, de

ISBN-13: 978-84-15698-06-7 / D.L.: TF-969-2012

"*no transformar el cuerpo en obra, sino de desbordar una historia de la representación*" (Jacqueline Caux, 1999:40).

El giro preformativo se proyecta también sobre la cuestión de la subjetividad entendida ahora, no ya como el contenido de un sujeto único, coherente, pensado como su receptáculo, sino como el resultado de una producción en proceso, fluida, compleja y cambiante, en constante interacción con el otro que ya anticipa un proyecto de relación política, ética y social. El extrañamiento radica ahora en la proximidad de la escena contestada por una mirada deslocalizada y descorporeizada, como en (*Solo para habitación de hotel*, 1989), de Angels Margarit, donde el foco de la relación intersubjetiva busca cuestionar el modo en que nuestra mirada ha sido social y culturalmente conformada, poniendo en escena aquello que nos mira en lo que miramos. En *Solo*.., Margarit plantea una intervención en un espacio, la habitación de un hotel, que se desarrolla en la intimidad con el espectador, una no-representación en un espacio no segregado, compartido por los cuerpos de la coreógrafa, el espectador y una cámara, en posición de meta-observador a través de la cual se trata, en expresión de la autora, de "*devolver la mirada a través de otra mirada, la mirada del extranjero, quien observa la ciudad desde la ventana del hotel*".

Otros desmontajes del dispositivo escénico toman como objeto la temporalidad, la actuación o el propio gesto. "*El vínculo entre la danza y el tiempo resulta tan poderoso* –afirma Geisha Fontaine - *que era preciso cuestionarlo*" (2004), pero no mediante la descomposición de un movimiento en una secuencia de gestos, sino abordándolo como mero pasaje. Myriam Gourfink interroga la gestualidad llevando al extremo la invisibilidad de movimientos microscópicos que defraudan la percepción del espectador, reduciendo la actuación al estado de mera acción, en línea con la propuesta de bloqueos –*performing set*-, de Robert Morris (1965), o de las inestabilidades e indeterminaciones de la improvisación, propuestas por Bruce Nauman en *Corridor* (1970) o *Present Continuus Past*, de Dan Graham (1973). Este programa de interrogación de la temporalidad impulsa a Jerôme Bel a cuestionar, en *Le dernier spectacle* (1998), la producción de piezas "originales" mediante reciclajes y transformaciones de otras piezas escénicas, como forma de resistencia al valor mercantil de lo nuevo. En este sentido, Trisha Brown plantea el *travelling focus* como una forma de confrontar la obra acabada, abriéndola mediante el reciclaje a lo inconcluso, al trabajo de la memoria que cuestiona e impugna, desde el presente, la idea del pasado como algo dado, acabado e inmutable.

4. Conclusiones

Las prácticas escénicas contemporáneas confrontan la idea de coherencia y totalidad atribuida al proyecto escénico clásico y moderno y a su pretexto dramático, del cual renuncian ser su representación.

La escena contemporánea ha desplazado el foco de atención de la representación a las estrategias de la enunciación y su proyección sobre relación espectatorial, con el doble propósito de hacer de ella su objeto de

indagación privilegiado y la estrategia de confrontación con una distribución política de lo sensible, con implicaciones de índole social, política y cultural. Este giro estético tiene consecuencias tanto para la experiencia artística y escénica, como para la investigación, la producción del conocimiento y la pedagogía de las artes escénicas.

Los procesos de construcción y de orientación del sentido en las prácticas escénicas contemporáneas, herederas del "giro estético" operado en los años 60 –*Fluxus, Living Theatre, Expanded Cinema, Performance Art*-, han puesto especial atención en el modo en que éstas prácticas refutan la convención escénica clásica y confrontan las estrategias discursivas y el régimen espacial, temporal y actoral característicos de la escena moderna. Se aprecia así, cómo ciertas prácticas artísticas abren espacios intermediales de participación y de reflexión, movilizan una nueva mirada a través de la cual se interpela la competencia y la capacidad interpretativa del espectador, generando nuevas formas de comunicación y de experiencia estética que son, a su vez, nuevas formas de comunidad, de relación intersubjetiva y de disenso.

El enfoque interdisicplinar de los estudios visuales y la investigación crítica es relevante tanto para el propio campo de las prácticas artísticas, como para la educación artística y la formación de docentes e investigadores, pues abre vías de acceso para la crítica de los procesos creativos, al tiempo que interviene en el régimen de distribución de lo sensible, alterando el reparto y asignación de capacidades e incapacidades y haciendo surgir el disenso y con él, la posibilidad de la política como forma de pensamiento e intervención en la vida social de los procesos y prácticas escénicas.

Desde esta perspectiva, el conocimiento al que aspira la investigación en artes escénicas busca cuestionar el privilegio de la autoría poniendo en pie de igualdad el trabajo interpretativo de quien actúa y de quien observa, para sumir ese trabajo en una intensa intertextualidad. Si el campo de esta investigación en artes son las prácticas escénicas su objeto privilegiado es la mirada, entendida como una estrategia, a la vez estética y discursiva, destinada a desbordar el reparto de lo sensible y a movilizar la competencia del espectador y su encuentro con otros espectadores. En este sentido, una comunidad emancipada es una comunidad de espectadores y de intérpretes inscrita en la semiosis permanente de la vida social.

Bibliografía

BAL, M. (2003) « El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales :Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo », Estudios Visuales, nº2, p14.

BAL, M. (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac

BRUHN, Jorgen (2007) Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality, Sweden : Lund University, Intermedia Studies Press

CAUX, Jacqueline (1999) “Les bodymade de Laurent Goldring”, Art Press, nº 242, pp.40-43

DELEUZE, G (1995) *Negotiations, 1972-1990*, N.York, Columbia University Press, p.125

DELEUZE, G. (1990) "¿Qué es un dispositivo?" en Balbier, E. *et al*. *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa

ELLESTROM, Lars (2010) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. UK:Palgrave MacMillan

FONTAINE, Geisha (2004) *Les danses du temps*. París, Centre National de la Danse

MÜLLER, Jürgen E. (2002) “Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen,”in Frank Furtwängler et al. (eds.), *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, localizable en www.uni-konstanz.de/paech

HIGGINS, Dick. (1984) *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press

KATTENBELT, Chiel (2007) “Intermediality: a redefinition of media and a resensibilization of perception”, localizable en http://www.palatine.ac.uk/events/viewreport/515/

KATTENBELT, C. (2006): «Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality» in CHAPPLE, F., C. KATTENBELT (eds.) (2006): Intermediality in Theatre and Performance, Amsterdam / New York, Rodopi. 31-41.

CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (2008) “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Media Relationships”, Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I. Vol VI. Pp. 19-29

LANDOWSKI, Eric (1999) “La mirada implicada”, Revista Anthropos, nº 186, pp. 37-56

MORRIS, Robert (1965) “Notes on dance”, Tulane Drama Review, 10-2, pp. 179-190

PAVIS, Patrice. (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad Arcis

PAECH, Joachim (1998) “Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration,” in Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets,* Berlin: Erich Schmidt, 1998, p. 14-30 and p. 41-57

RAJEWSKY, Irina O. (2005) “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, Intermedialités, nº6, pp.43-64

RANCIÈRE, Jacques. (1996) *El desacuerdo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión

RANCIÈRE, Jacques (2003) *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes

RANCIÈRE, Jacques. (2005) *El viraje ético de la estética y la política.* Santiago de Chile, Palinodia

RANCIÈRE, Jacques. (2009) *El reparto de los sensible: estética y política*, Santiago de Chile, Libros Arces-Lom

RANCIÈRE, Jacques. (2010) "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", en Estudios Visuales nº7, Retóricas de la resistencia, pp. 82-89

RANCIÈRE, Jacques. (2010) *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago Ediciones

SCHRÖTER, Jens (1994) "Intermedialität"; W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation,* Chicago:London, University of Chicago Press

[Este trabajo forma parte del proyecto de investigación de la UPV/EHU 10/28 "Dramaturgia, escenificación y transmedialidad. Análisis crítico del concepto de puesta en escena desde la perspectiva de los estudios visuales"]